2 L'opera totale

Beniamino Mirisola
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Sommario 2.1 Wagner e il *Gesamtkunstwerk*. – 2.1.1 Le radici filosofiche e romantiche. – 2.1.2 Il modello tragico. – 2.1.3 Il rinnovamento sociale e spirituale. – 2.1.4 La sintesi artistica. – 2.1.5 Le esperienze postwagneriane. – 2.2 Grotowski e l'Atto totale. – 2.2.1 Sottrazione: il volto apollineo della leggerezza. – 2.2.2 Profanazione: il volto dionisiaco della leggerezza. – 2.2.3 Fuori dall'alveo wagneriano?

2.1 Wagner e il *Gesamtkunstwerk*

2.1.1 Le radici filosofiche e romantiche

È il 1849 quando, nel saggio wagneriano *L'arte e la rivoluzione*, compare la parola '*Gesamtkunstwerk*', traducibile in italiano con l'espressione 'opera d'arte totale'. Siamo all'indomani della 'Primavera dei Popoli', una rivolta a cui Wagner ha preso parte in prima persona e che gli è costata il posto di direttore d'orchestra dell'Opera di Dresda, costringendolo poi a una rocambolesca fuga in Svizzera. Lontano dal palcoscenico, il compositore – che l'anno prima ha concluso la partitura del *Lohengrin* – avvia una profonda riflessione sulla propria arte, sul senso del proprio lavoro e sul rapporto che questo intrattiene con l'evoluzione della società e dell'essere umano in senso assoluto. Nascono così i suoi primi scritti teorici di rilievo: il già citato *L'arte e la rivoluzione*, *L'opera d'arte dell'avvenire* (1849), *Opera e dramma* (1851). In essi, prende corpo una ben definita concezione estetica che coinvolge anche il piano etico e fa dell'opera d'arte totale la propria chiave di volta.

Da quel momento, il termine *Gesamtkunstwerk* sarà sempre associato al nome di Wagner, ma va ricordato che esso era stato coniato qualche

DOI 10.30687/978-88-6969-418-9/006

anno prima, nel 1827, dal filosofo e teologo tedesco Karl Friedrich Eusebius Trahndorff (1782-1863; cf. Trahndorff 1827). Pochi anni più tardi, tra il 1836 e il 1838, lo ritroviamo all'interno di uno dei testi capitali del pensiero moderno: l'*Estetica* di Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831). Il sistema hegeliano si fonda su una filosofia intesa come *Wissenschaft der Totalität*, ovvero una 'scienza della totalità'. L'acquisizione di auto-coscienza della verità può avvenire, secondo Hegel, solo attraverso un processo razionale di comprensione della verità stessa, perché nessuna totalità può mai essere affermata attraverso la forma immediata dell'intuizione sensibile, come quella artistica. Per Hegel, la totalità – al cui costituirsi dialettico e storico fa corrispondere la verità – è, in primo luogo, un'idea della logica e, in quanto tale, non può essere colta dall'arte, che non possiede i mezzi adeguati.

Una visione di arte e di totalità radicalmente diversa è invece quella elaborata, qualche anno prima, dai Romantici tedeschi. Si tratta di un'idea a cui si fa risalire l'origine più profonda dell'utopia dell'opera totale, perché il pensiero romantico allenta i confini tradizionali tra i generi letterari e i diversi ambiti artistici. Così, Friedrich Schelling (1775-1854) guarda alla tragedia come intima fusione delle arti, sintesi di musica, parola, danza, pittura, teatro e scultura: elementi eterogenei amalgamati nella totalità del 'grande stile' (cf. Schelling 1986). Schelling riconosce inoltre all'arte la facoltà unica di saper riunire, fino al paradosso, gli opposti, realizzandone una sintesi. L'interazione dei diversi linguaggi espressivi culminante nella poesia è, invece, il sogno di Friedrich Schlegel (1772-1829) che individua un sommo ideale di armonia nella poesia sentimentale, riflesso di tutti gli aspetti dell'arte e della realtà:

> La poesia romantica è una poesia universale e progressiva. Il suo fine non è solo quello di riunire nuovamente tutti i separati generi poetici e di porre in contatto la poesia con la filosofia e la retorica. Essa vuole, e deve anche, ora mescolare ora combinare poesia e prosa, genialità e critica, poesia d'arte e poesia ingenua, rendere viva e sociale la poesia, poetica la vita e la società, poetizzare lo spirito. (Schlegel 1967, 64)

Con l'affermarsi dello spirito romantico, un posto sempre più importante nella gerarchia artistica acquista la musica, avvertita come espressione istintiva e genuina del sentimento. Recuperando le antiche teorie pitagoriche che attribuivano alla musica il primato tra le arti, Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-98) afferma che essa è la forma ineffabile dell'infinito e il mezzo privilegiato di contatto con la divinità:

> Componendo i frammenti del suono, il musicista rivela l'originaria armonia non corrotta dal pensiero, non violata dalla conoscenza. (cit. in Lo Bue 2000, 98)

Il filosofo individua anche una corrispondenza tra l'armonia della musica, quella dell'animo umano e quella dell'ordine cosmico; questa corrispondenza non solo spiega la comprensione intuitiva ed emotiva di un'arte così apparentemente sganciata dal mondo reale, ma ha un significato ancora più rilevante: l'armonia è il modello universale della relazione tra il tutto e le sue parti. Per Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822) la musica rappresenta «la più romantica di tutte le arti, [...] perché ha come oggetto l'Infinito. [...] La musica spalanca le porte di un regno sconosciuto che nulla ha in comune col mondo sensoriale esterno» (Hoffmann 1969, 35). Convinto della necessità del dialogo tra le arti, il poeta Novalis (1772-1801) afferma che

> non si dovrebbero mai vedere delle opere plastiche senza musica e si dovrebbe sempre ascoltare la musica in sale finemente decorate. Così non si dovrebbe mai godere della poesia senza che a essa siano unite musiche e decorazioni. (cit. in Balzola 2017)

2.1.2 Il modello tragico

Le idee dei primi Romantici sull'universalità della musica, e dell'arte in generale, influenzano profondamente il pensiero wagneriano. Gli studi di Jean-Jacques Nattiez hanno evidenziato come, in questa fase del suo pensiero, le teorie estetiche di Wagner siano debitrici, in particolar modo, a quelle di Schiller, Tieck, Schelling e Herder (cf. Nattiez 1997; Bolpagni 2017). Ad accomunare il compositore tedesco a questi autori è, in primo luogo, il vagheggiare un'epoca remota in cui l'uomo viveva in uno stato di 'interezza', un passato in cui, osserva Rudolf Steiner, «non esisteva arte veramente individualizzata» (1995), ma esistevano ancora i Misteri:

> li ritroviamo presso gli Egiziani come presso i Caldei e i Greci. Ovunque i misteri formavano le basi per una cultura avvenire; in essi erano contenute insieme religione, scienza e arte. (Steiner 1995)

A quei tempi, gli uomini non apprendevano le leggi cosmiche attraverso le astrazioni, ma attraverso le rappresentazioni artistiche; così, le verità erano permeate d'arte e l'arte era permeata di verità:

> e come nei misteri primitivi erano unite arte, scienza e religione, così era dell'arte stessa, era di quelle forme d'arte che più tardi dovevano percorrere differenti vie. La musica e il dramma formavano un tutto, e Wagner volgeva lo sguardo a un'epoca anteriore, in cui le arti formavano un tutto. (Steiner 1995)

Wagner aveva una chiara percezione del processo che aveva portato alla differenziazione delle arti, e riteneva che fosse giunto il momento

> in cui esse avrebbero dovuto riunirsi. Egli si credeva chiamato, nel limite delle sue possibilità, a realizzare l'unione di queste correnti in ciò ch'egli chiamava 'opera totale'. (Steiner 1995)

Il modello insuperato di sintesi tra le diverse arti è, per lui, la tragedia greca. Anche in questo la sua posizione coincide con quella della prima generazione dei Romantici, ma se per questi ultimi «la prospettiva di una fusione fra le arti era vista come un traguardo che si intravedeva al di là della situazione presente, un ideale evocato, auspicato», per Wagner essa «rappresenta, invece, l'unica alternativa storica non soltanto possibile, ma anche necessaria» (Garda 2007, 281). L'opera d'arte dell'avvenire deve, dunque, prendere le distanze dalla moda del tempo – in particolare, dal teatro d'opera italiano, visto come una forma artificiosa d'intrattenimento, che nasce per dilettare le corti e «si limita a mescolare la poesia e il dramma con il canto e la musica, senza creare tra questi una reale unità» (Balzola 2017) – e guardare, invece, alla tragedia greca e alla sua straordinaria capacità di scuotere lo spettatore dal suo torpore, ponendolo di fronte agli interrogativi fondamentali del suo tempo e della condizione umana in generale (cf. Balzola 2017). Essa svolgeva anche un'importante funzione catartica

> per l'intera comunità, che trovava in essa non solo un momento di divertimento ma anche una sintesi artistica delle mitologie epocali e una rappresentazione delle angosce collettive. Fu proprio il sogno wagneriano, di far rivivere in una nuova forma moderna di arte la tragedia antica, a ispirare la prima grande opera filosofica del giovane Nietzsche: *La nascita della tragedia dallo spirito della musica* (1872). (Balzola 2017)

Per recuperare tale potenza demistificatrice, la nuova opera non può limitarsi a giustapporre tra loro le diverse arti, ma deve realizzare un'effettiva sintesi basata sulla loro complementarietà, in quanto

> non ci si può figurare il vero dramma se non come nato dal *desiderio comune a tutte le arti* di rivolgersi nel modo più diretto al pubblico comune: nessun'arte isolata può rivelarsi nel dramma al *pubblico comune* e per *una comprensione completa* se non accede a un contatto collettivo con le altre arti, perché l'intenzione di ogni genere d'arte isolato non si concretizza che nel concorso comprensibile di tutti i generi d'arte. (Wagner [1849] 2017)

2.1.3 Il rinnovamento sociale e spirituale

Concepiti – come già ricordato – nel fermento dei moti rivoluzionari del 1848, i primi tre scritti teorici di Wagner individuano un nesso molto stretto tra la creazione del *Gesamtkunstwerk* e il rinnovamento spirituale della società. L'opera d'arte dell'avvenire, infatti, riscoprendo la dimensione rituale e collettiva della tragedia antica, ha il compito precipuo di ricongiungere l'uomo con la natura, elevandolo dallo stato innaturale che ha generato il «lusso» alla dimensione della «necessità», dove abita la vera arte:

> L'uomo sta alla natura come l'arte sta all'uomo. […] L'uomo non sarà mai quel che può essere e quel che deve essere se la sua vita non sarà specchio fedele della natura, […] e non la sottomissione a una potenza esterna, immaginaria, modellata solo sull'immaginazione e quindi arbitraria, non necessaria. […] Dove non esiste necessità non esiste un vero bisogno; […] la soddisfazione di tale bisogno immaginario è il *lusso*, creato e mantenuto a spese del necessario e in netta antitesi di esso. […] Esso consuma, tortura, brucia, tormenta […] senza riuscire a saziare la propria fame neppure per un istante […]. Ora questo demone, questo bisogno insensato senza bisogno, […] regge il mondo. […] E, purtroppo, è anche l'anima, la condizione della nostra *arte*. (Wagner [1849] 2017)

Intimamente connessa al «lusso» è la «moda», un demone non meno temibile e avverso alla vera creazione artistica, secondo Wagner.

> La *moda* è lo stimolante artificiale che provoca un bisogno non naturale, ove il naturale è assente. Ma tutto quello che non deriva da un bisogno vero è arbitrario, assoluto, tirannico. Ecco perché la moda è la tirannia più inaudita, più insensata che mai sia sorta dalla stoltezza dell'uomo. (Wagner [1849] 2017)

E prosegue, con toni ancora più accesi:

> [la moda] costringe il senso della bellezza, connaturato con l'uomo, ad adorare il brutto […]. L'essenza della moda è la monotonia più assoluta […]. La sua forza è la forza dell'abitudine. Ora *l'abitudine* è la tirannia invincibile di tutti gli esseri deboli, molli: di quelli che realmente sono senza bisogni. […] Il bisogno della *moda* è quindi nettamente opposto a quello *dell'arte* […]. Solo dalla *vita* può infatti nascere il bisogno dell'arte, solo da essa l'arte può trarre *soggetti e forme*; ma quando la vita s'identifica con la moda, l'arte non può creare nulla. (Wagner [1849] 2017)

L'opera d'arte totale, dunque, è quella che si pone in netta antitesi con la «moda» e che, parlando il linguaggio della «vita», riesce a emancipare l'uomo moderno dal bisogno fittizio del «lusso», per riportarlo alle sue vere necessità, in comunione con la «natura» e la «bellezza».

Come si può vedere, l'utopia wagneriana è, in primo luogo, una risposta allo stato di frantumazione – individuale e collettivo – proprio della contemporaneità; una condizione peculiare della società occidentale che, già a metà Ottocento, il compositore avvertiva con estrema chiarezza.[1] Appare dunque condivisibile quanto sostiene Paolo Bolpagni, e cioè che alla base del *Gesamtkunstwerk* vi sia «un'analisi profonda della condizione umana nel suo divenire storico: donde il tentativo di riaggregare e ricostruire una totalità distrutta, ripristinando l'originaria coesione dell'individuo, ricomponendo una compagine comunitaria disgregata e scissa» (Bolpagni 2017). Quella che Wagner realizza negli scritti teorici del 1849-51, e in particolare in *Opera e dramma*, non è soltanto una poetica, ma una vera e propria filosofia della storia che, «attraverso l'azione catartica del *Gesamtkunstwerk*, ambisce al ripristino originario di 'ciò che è puramente umano'» (Bolpagni 2017).

Per aderire pienamente ai bisogni reali dell'uomo rinnovato, l'opera d'arte dell'avvenire non dovrà essere imposta 'dall'alto' attraverso un rigido sistema di norme, ma dovrà essere una creazione collettiva: «la riunione di tutti gli artisti in uno stesso luogo, in uno stesso tempo e con una meta comune» (Wagner [1849] 2017). Essa dovrà inoltre nascere da un «desiderio collettivo» all'interno di una comunità coesa e diventare «il bacio fraterno che consacrerà questa unione» (Wagner [1849] 2017).

Elemento fondamentale di questo progetto è il mito, che Wagner considera «poesia nata da una intuizione comune e generale della vita» (Ceraolo 2013, 61). L'artista dell'opera totale sarà quindi un creatore di miti, poiché

> là dove la religione diventa artificiosa, tocca all'arte salvare il nucleo della religione cogliendo nel loro valore simbolico i simboli mitici che per quella devono essere ritenuti veri in senso proprio, al fine di far riconoscere mediante la loro rappresentazione ideale la profonda verità in essi nascosta. (62)

Nella prospettiva wagneriana, dunque, la «creazione di una coscienza sociale va di pari passo con la creazione di una nuova mitologia» (62). E l'opera d'arte totale è lo strumento principe di questa rivoluzione.

1 In queste teorizzazioni, Wagner si muoveva su una linea di pensiero che procedeva «dalla sinistra hegeliana a Marx, ma con un'originalità e freschezza determinate dal suo atteggiamento in fondo più psicologistico che sociologico» (Bolpagni 2017).

2.1.4 La sintesi artistica

Passando adesso a una prospettiva più interna al *Gesamtkunstwerk*, proveremo a vedere come il compositore tedesco propone di realizzare la sintesi e la compenetrazione delle diverse arti coinvolte nella sua creazione.

Nell'*Opera d'arte dell'avvenire*, Wagner prende in esame le singole forme artistiche che convergono nella creazione di tale progetto e, per ognuna, fissa precisi scopi e funzioni. All'architettura spetta il compito di realizzare un teatro che sia pensato espressamente per la messa in scena dell'opera totale e che, in linea con le convinzioni wagneriane di riforma dell'arte e insieme della società, rifugga da qualsiasi cedimento al lusso e al superfluo. Un edificio con queste caratteristiche il compositore riesce a realizzarlo nel *Festspielhaus* di Bayreuth, un teatro d'opera dedicato esclusivamente alla messinscena dei drammi wagneriani. Inaugurato nel 1876 come sede del *Bayreuther Festpiele* – il festival annuale con cui Wagner si riprometteva di ricreare la dimensione di rito collettivo propria della tragedia greca –, il teatro presenta una struttura interna del tutto innovativa, frutto di un progetto congiunto dello stesso Wagner e dell'architetto Otto Brückwald. Esso si caratterizza per l'assenza di palchi laterali, la semplicità degli arredi interni, la disposizione semicircolare della sala e, soprattutto, l'introduzione del 'golfo mistico' (traduzione più comune del *Mystischer Abgrund*, ma c'è chi propone il più suggestivo 'abisso mistico'), cioè una buca coperta da un tetto che cela del tutto l'orchestra agli occhi dello spettatore, in modo che questi non venga distratto dai movimenti del direttore e che la musica si manifesti come d'incanto, nel buio in cui è immersa la sala. La scena, costituita da un doppio proscenio, è invece in piena luce per dare risalto all'azione drammatica.

Non meno importante è il compito della pittura, in particolare della «pittura di paesaggio», che deve adornare le pareti della scena «dei freschi colori della natura, della calda luce dell'etere, per essere degne di partecipare all'opera d'arte umana» (Wagner [1849] 2017). Per il pittore paesaggista, osserva Wagner,

> la scena diventa la verità artistica intera; il suo disegno, il suo colore, l'uso che egli fa della luce, fanno nascere un'espressione tanto viva e calda da far servire la natura alla sua suprema intenzione artistica. […] Quel che poteva solo abbozzare col pennello mescolando i colori più complicati per dare un'illusione, lo renderà tangibile con un sapiente impiego artistico di tutti i procedimenti dell'ottica di cui può disporre. (Wagner [1849] 2017)

In questa nuova cornice, ben diversa dal «pezzo di tela», la sua opera provocherà inevitabilmente «un'impressione più viva, una compren-

sione più generale che il paesaggio di un tempo». Anche in questo caso, Wagner considera, allo stesso tempo, il ruolo dell'arte nella creazione del *Gesamtkunstwerk* e la realizzazione dell'uomo, dell'artista che

> non può che inorgoglirsi di essere *libero* quando la sua opera d'arte è compiuta e vivente, ed egli le ha dedicato tutto se stesso e tutti i suoi mezzi. (Wagner [1849] 2017)

Se l'architettura e la pittura hanno il compito di realizzare le forme plastiche dell'opera totale, spetta alla recitazione, ovvero all'azione drammatica, renderla universalmente intelligibile:

> Sulla scena dell'architetto e del pittore appare allora *l'uomo artistico*, come l'uomo naturale appare sulle scene della natura. Le forme che gli *statuari* e i *pittori storici* si sforzavano di effigiare nella pietra o sulla tela, gli attori le modellano subito in se stessi, con la loro figura, con le membra del loro corpo, i tratti del loro viso, in vista di una vita artistica cosciente. […] Così l'illusione delle arti figurative diventa, nel dramma, verità. (Wagner [1849] 2017)

In questa prima fase della sua speculazione estetica, Wagner assegna al dramma il primato tra le arti che partecipano al *Gesamtkunstwerk*. Questo genere, infatti, rappresenterebbe «tanto il compimento, quanto il superamento dell'arte» (Wagner [1849] 2017), una vera e propria sintesi artistica, all'interno della quale ogni singola arte, «presente al sommo grado della propria pienezza, contribuisce all'universalità e globalità del risultato estetico complessivo» (Bolpagni 2017). E così, quando Wagner immagina il creatore dell'arte futura, non può non pensare alla figura-chiave che anima il dramma, cioè l'attore:

> Chi sarà l'artista del futuro? Indubbiamente il *poeta*. E chi sarà il *poeta*? Incontestabilmente l'*attore*. E chi sarà l'attore? Necessariamente l'*unione di tutti gli artisti*. (Wagner [1849] 2017)

Nell'attore tragico dell'avvenire, si fondono danza, musica e poesia, le «tre sorelle eterne» che si coalizzano per un'azione comune, esprimendosi ognuna al massimo delle proprie potenzialità.

Nei suoi scritti più tardi, il compositore tedesco adotterà una prospettiva in parte diversa e assegnerà il primato alla musica, spostandosi così su una posizione più marcatamente schopenhaueriana. Nel *Mondo come volontà e rappresentazione*, infatti, Schopenhauer aveva attribuito alla musica uno *status* privilegiato che la elevava rispetto alle altre arti, in virtù del suo essere espressione diretta della 'volontà', indipendente dunque dal mondo fenomenico, quello della 'rappresentazione':

> L'azione della musica è tanto più potente e penetrante di quella delle altre arti: queste, infatti, parlano solo dell'ombra, quella invece dell'essenza. ([1819] 2003, 489)

Wagner legge il volume di Schopenhauer nel 1854 (cf. Ceraolo 2013, 84) – a cinque anni di distanza dalla redazione dell'*Opera d'arte dell'avvenire* – e, sulla base dei concetti in esso contenuti, inizia a ripensare le proprie teorie estetiche; finché, nel 1870, dà alle stampe un saggio dal titolo *Beethoven* che vuol essere «una profonda indagine sull'essenza della musica» (Wagner [1870] 1991, 83) e che presenta un sostanziale allineamento con le idee del filosofo. Come osserva Francesco Ceraolo, per Wagner

> l'esteriorità delle cose è in grado di fornire materiale ai letterati o agli artisti visivi, che cercano di rappresentare l'essenza interiore della realtà attraverso la sua superficie. Al contrario, la musica si rivolge direttamente all'essenza delle cose. (Ceraolo 2013, 94)

Essa è dunque «l'espressione diretta della volontà universale, e non svolge più lo stesso ruolo delle altre arti nella concezione del *Gesamtkunstwerk*» (94). Nel 1872, nel saggio *Sulla denominazione 'Musikdrama'*, arriverà a definire le proprie opere «azioni musicali diventate visibili» (148).

Questa prospettiva di stampo sinestetico che fa del suono un elemento visivo offre il destro per affrontare un altro carattere peculiare dell'opera d'arte totale, ovvero il suo essere una sperimentazione condotta sulle percezioni simultanee dei sensi. Il dramma wagneriano, infatti, mira a «(re)introdurre un procedimento compositivo sinergico, tale da coinvolgere ogni organo sensoriale» (Bolpagni 2017). Ed è proprio su questo piano che, dalla metà dell'Ottocento fino ai nostri giorni, si muoverà la maggior parte dei fautori dell'opera d'arte totale.

2.1.5 Le esperienze postwagneriane

Tra i primi artisti a essere sedotti dalle teorie wagneriane in tema di fusione tra le diverse arti, c'è senz'altro Charles Baudelaire (1821-67) che, nella sua poesia e in particolare in *Corrispondenze*, sviluppa il «fenomeno dell'associazione istantanea tra due o più percezioni corrispondenti a sensi diversi, espresso nella sinestesia» (Balzola 2017). In un articolo del 1861 su Wagner, scrive:

> Mi sembrerebbe davvero strano che il suono non potesse suggerire il colore, che i colori non possano donare l'idea d'una melodia e che il suono o il colore possano sembrare inadatti a tradurre le

> idee. Tutte le cose si esprimono in un'analogia universale, dal giorno in cui Dio creò il mondo come una complessa ed indivisibile totalità. (Baudelaire 1861, cit. in Balzola 2017)

Non è certo minore l'impatto che le suggestioni wagneriane hanno sui poeti simbolisti. Edouard Dujardin (1861-1949) e Théodore de Wyzewa (1863-1917), che gravitano intorno alla rivista *La Revue wagnérienne* (1885-88) si fanno promotori della «nuova forma d'arte totale» annunciata dal compositore tedesco. In questi artisti – spiega Balzola – «c'è già la consapevolezza che l'unione di tutte le forme artistiche è per ora solo l'obiettivo di un percorso arduo, e il punto di partenza è lo sforzo che ciascun artista, nel suo campo, deve fare per oltrepassare le frontiere del proprio linguaggio» (2017).

La rivista accoglie, nel 1885, anche un articolo di Stéphane Mallarmé (1842-98), che respinge ogni forma di rappresentazione naturalistica, in favore di un «teatro mentale» in cui

> non si raccontino più 'storie' al pubblico per il tramite degli attori, né si tenti una costruzione psicologica dei personaggi, né si cerchi di ambientare l'azione in luoghi definiti (peraltro falsi e statici come i fondali dipinti). La scena deve essere un luogo astratto e puro, dove la danza dovrebbe essere l'unica protagonista materiale, al posto dell'attore, facendo «sbocciare i simboli» plastici e visivi dal suo intimo connubio con la musica. La parola illustrativa del racconto e della prosa dovrebbe essere rimpiazzata dal poema, dal verso poetico, che è già «musica per eccellenza» e che solo è in grado di evocare una «favola vergine di tutto». (Balzola 2017)

Questa idea di teatro mentale – ci informa ancora Balzola – verrà ripresa in modo diverso dai registi e dagli autori teatrali più innovativi del Novecento, in testa a tutti Gordon Craig e Bob Wilson.

Le idee di Mallarmé sono fonte d'ispirazione anche per lo scenografo e regista svizzero Adolphe Appia (1862-1928), uno dei principali fautori dell'opera d'arte totale nel primo Novecento. Appia individua nel ritmo «il vero principio regolatore della sintesi tra la musica, le arti del movimento e quelle dello spazio» (Balzola 2017). Questa visione prende progressivamente corpo nella messa in scena di opere wagneriane quali *Sigfrido*, *Tristano e Isotta* (1910) e *La Valchiria* (1925). In questi spettacoli, è l'attore – inteso come tramite tra la musica e lo spazio, o tra le arti del tempo e le arti dello spazio – a ricoprire un ruolo sempre più rilevante. Emancipandosi dal magistero wagneriano, Appia inaugura un'autonoma prospettiva di ricerca sulla sintesi delle arti, immaginando 'l'opera d'arte vivente', ovvero una forma artistica in cui «il ritmo dei sentimenti e degli stati d'animo può trasformarsi nel ritmo corporeo dei gesti e dei movimenti» (Balzola 2017).

Negli stessi anni in cui Appia ridefinisce i dettami wagneriani, diversi movimenti avanguardistici riflettono sul concetto di *Gesamtkunstwerk* e ne ipotizzano nuove forme e nuovi sviluppi. Di particolare interesse sono le proposte espresse nell'almanacco *Il cavaliere azzurro* (*Der Blaue Reiter*) che, tra il 1911 e il 1914, raccoglie i contributi di artisti come Franz Marc (1880-1916) e Vasilij Kandinskij (1866-1944).

Un gruppo estremamente eterogeneo che mette insieme alcune delle figure più geniali e originali del XX secolo, spaziando dalle ispirazioni simboliste francesi, all'espressionismo tedesco e lo spiritualismo russo, dando vita a due esposizioni a cui prendono parte Matisse, Klee, Picasso e musicisti del calibro di Von Hartmann, Schönberg, Berg e Webern (cf. Balzola 2017).

Denominatore comune di personalità ed esperienze artistiche tanto differenti è l'opzione antinaturalistica. Lontane dalla volontà di rappresentare in modo mimetico la realtà, le loro opere si aprono alle suggestioni sinestetiche e al sintetismo di derivazione wagneriana. Kandinskij, in particolare, indirizza la sua ricerca verso il *Gesamtkunstwerk* dopo aver assistito alla messa in scena del *Lohengrin*, e sviluppa ipotesi teoriche di grande interesse che trovano posto tra le pagine del *Cavaliere azzurro* e in saggi quali *Lo spirito dell'arte* (cf. ancora Balzola 2017).

Sempre sulle pagine del *Cavaliere azzurro*, troviamo un articolo del musicologo Leonid Sebaneev sul *Prometeo* di Aleksandr Nikolaevič Skrjabin (1871-1915), andato in scena nel 1911: una sorta di «sinfonia cromatica che cerca di concretizzare le 'corrispondenze' evocate da Baudelaire» (Balzola 2017). Applicando le teorie sinestetiche espresse da Baudelaire, Skrjabin realizza un'opera in cui «la musica è quasi inseparabile dall'accordo dei colori». Ancora più ambizioso è il suo progetto, rimasto incompiuto, del *Mysterium*,

> un'opera totale che prevedeva il coinvolgimento di tutti i sensi, compreso il tatto e l'olfatto, concepita come una grande cerimonia rituale collettiva, la cui messinscena doveva avere luogo in un tempio emisferico, da costruire appositamente in India. Gli spettatori si sarebbero dovuti sedere su sedili sospesi sull'acqua di una piscina o su balconate digradanti, e il centro della scena sarebbe stato occupato dallo stesso Skrjabin al pianoforte, circondato da una moltitudine di strumentisti, cantanti e danzatrici, in costante movimento coreografico. […] Una particolare importanza era attribuita agli effetti speciali delle luci e dei fuochi d'artificio. Scopo di questo kolossal mistico-sinestetico era di preparare la gente alla «dissoluzione finale nell'estasi». (Balzola 2017)

Echi sinestetici risuonano anche nei manifesti delle avanguardie primonovecentesche. Pensiamo alle 79 sintesi futuriste che, in direzio-

ne marcatamente antiborghese, promuovono l'autonomia del teatro dalla rappresentazione realistica e dal sistema dei generi. Si pensa a un teatro che debba essere sintetico e che privilegi «l'azzardo e la sorpresa, il racconto astratto e antisentimentale, alogico e surreale, le corrispondenze e le sensazioni sinestetiche» (Balzola 2017). Si inserisce in questo contesto, il progetto – mai realizzato – del 'teatro tattile':

> avremo dei teatri predisposti per il tattilismo. Gli spettatori seduti appoggeranno le mani su lunghi nastri tattili che scorreranno, producendo delle sensazioni tattili con ritmi differenti. Questi nastri tattili potranno essere disposti su piccole ruote giranti con accompagnamenti di musica e di luci [...]. Il tattilista esprimerà ad alta voce le diverse sensazioni tattili che gli saranno date dal viaggio nelle sue mani. (Mango 2005, 54-5; cit. in Balzola 2017)

I futuristi si interessarono anche alla neonata arte cinematografica: nel 1916, viene infatti pubblicato il *Manifesto della cinematografia futurista* e nello stesso anno esce il film *Vita futurista* (cf. Balzola 2017). Il cinema offriva immense possibilità di sperimentazione, nonché la possibilità di avvicinarsi sempre più al sogno dell'opera d'arte totale. In tal senso, è fondamentale la figura di Sergej Ėjzenštejn (1898-1948). Per lui, «il cinema è sintesi di astratto (perché ha un tempo e uno spazio artificiali) e concreto (perché la sua materia prima è la realtà percepita), di sentimento (il pathos che comunica) e metodo (la razionalità della sua costruzione formale)» (Balzola 2017).

Nel 1925, Ėjzenštejn gira *La Corazzata Potemkin*, «un film di grande rigore e originalità sul tema della rivoluzione, dove la forza cinematografica sta tanto nell'impatto emotivo delle inquadrature, quanto nella metrica del montaggio che il regista modella sull'antica formula della 'sezione aurea'» (Balzola 2017). Tredici anni più tardi, con l'*Aleksandr Nevskij*, «elabora una metrica visiva che dialoga intimamente con la metrica sonora di Sergej Prokof'ev», realizzando una mirabile «corrispondenza tra il ritmo dell'immagine (sia interno alle inquadrature, sia risultante dal montaggio delle stesse) e l'effetto sinestetico musicale» (Balzola 2017).

Per concludere questa breve e rapsodica panoramica sulle teorie estetiche wagneriane in tema di opera d'arte totale e sulle sue, più o meno dirette, riprese da parte dei maggiori artisti a cavallo tra l'Ottocento e il Novecento, va detto che i principi qui espressi hanno trovato un'applicazione solo parziale nella concreta realizzazione delle sue opere. Perfino la tetralogia dell'*Anello del Nibelungo* che, osserva Paolo Bolpagni, «nella considerazione comune, è il modello e l'emblema stesso del *Gesamtkunstwerk*», non corrisponde «a

ciò che Wagner aveva immaginato ed enucleato quale 'opera d'arte totale'» (2017). Gli fa eco Andrea Balzola, che sottolinea come l'ambizioso progetto wagneriano si sia dovuto misurare tanto «con i limiti culturali di un'epoca che non era ancora matura per l'innovazione radicale dei linguaggi artistici», quanto con «i limiti soggettivi dell'opera di Wagner stesso» (2017). Va comunque riconosciuta l'importanza di quell'opera, nella storia della musica e del teatro, e anche dell'imponente costruzione teorica wagneriana che è diventata sinonimo stesso di opera d'arte totale:

> ancor oggi, gli innumerevoli tentativi di dar vita a opere multimediali o intermediali, insomma 'totali' (condotti sotto il denominatore comune della volontà di unire e aggregare di volta in volta tecniche e discipline, o i cinque sensi, o l'attore con lo spettatore, l'arte con la vita, con la scienza, se non l'universo intero), sono spesso qualificati con l'etichetta di wagneriani, a prescindere dalla disparità degli indirizzi e intendimenti estetici che li sorreggano. (Bolpagni 2017)

2.2 Grotowski e l'Atto totale

1.2

2.2.1 Sottrazione: il volto apollineo della leggerezza

Nell'ambito di una riflessione sull'opera d'arte totale e sugli artisti che hanno, in vario modo, coltivato e inseguito questo ideale, il caso del regista teatrale polacco Jerzy Grotowski va forse trattato in separata sede. In primo luogo, perché nei suoi scritti teorici non si incontra mai il termine *Gesamtkunstwerk*. Grotowski parla invece di «atto totale», ovvero il massimo raggiungimento dell'azione drammatica che si fa agente trasformativo dell'attore e dello spettatore. Siamo dunque molto vicini alle aspirazioni palingenetiche del primo Wagner, ma anche abissalmente lontani, come si avrà modo di vedere più avanti. In secondo luogo, i casi che sono stati fin qui citati sembrano caratterizzarsi prevalentemente per una tendenza all'accumulo dei segni, delle esperienze artistiche e degli elementi che formano lo spettacolo, laddove la ricerca di Grotowski e del suo Teatr Laboratorium si muove verso la sottrazione, una sottrazione esasperata che porta il suo teatro a esiti apparentemente molto diversi da quelli a cui abbiamo già fatto cenno. In realtà, i punti di contatto non sono pochi, e quindi trattare il 'caso Grotowski' dopo avere esaminato gli altri consente di fare un quadro riassuntivo di alcune delle caratteristiche peculiari delle opere che tendono al *Gesamtkunstwerk*. Infine, in questo quadro sembra inserirsi un elemento nuovo che potrebbe creare altre connessioni tra le opere in

esame e fornire nuovi spunti di riflessione: la leggerezza, o meglio, il valore della leggerezza in rapporto alla ricerca dell'opera totale.[2]

Partiamo proprio da quest'ultimo punto. La sperimentazione teatrale di Jerzy Grotowski è, almeno sotto alcuni aspetti, qualificabile come una ricerca della leggerezza?[3] Nei suoi scritti (soprattutto in quelli degli anni Ottanta), nei seminari che tenne in giro per il mondo e nelle interviste da lui rilasciate, il termine «leggero» e altri afferenti allo stesso campo semantico compaiono più volte; tuttavia, il numero delle loro occorrenze non basta di per sé a stabilire la centralità dell'argomento nel suo pensiero.

Tale ipotesi va poi sicuramente scartata, se si tenta di rintracciare nei suoi spettacoli (e nei lavori non pensati per la messa in scena) i lineamenti di un teatro d'intrattenimento, di facile lettura, rassicurante. Ben lontana dall'intento di compiacere il pubblico, infatti, la sua opera sembra piuttosto un continuo amplificarsi del dubbio, il luogo dove le contraddizioni non sono evitate, ma ricercate e coltivate, perché in esse risiede l'essenza stessa delle cose (Grotowski 2001, 147).

Nel 1964, ovvero nel pieno dell'esperienza del Teatr Laboratorium, Grotowski descrive il proprio lavoro in termini di «choc» e di «lotta psichica con lo spettatore»: attraverso un eccesso, un atto iconoclasta, un sacrilegio inammissibile, l'attore deve mettersi a nudo, gettare la maschera quotidiana e indurre chi assiste a fare altrettanto. Tale invito è destinato a incontrare il consenso di pochi e la resistenza di molti, data la comune tendenza a «dissimulare la verità sul mondo e su noi stessi».[4]

In seguito, il regista polacco adotterà un linguaggio in parte differente, modificherà i suoi metodi operativi e arriverà perfino ad abolire gli spettacoli; ma non abbandonerà mai l'idea di teatro come territorio di provocazione e disvelamento. Così come manterrà costante l'idea che recitare sia un'attività profondamente «solenne», sottoposta a regole ferree, dove «non c'è posto per le mimose, intoccabili nella loro fragilità» (Grotowski 1970, 274). Una simile visione dell'arte suona molto nietzschiana e non facilmente ascrivibile alla categoria della leggerezza. Almeno nel senso più diffuso del termine.

2 Questo paragrafo riprende alcuni argomenti che ho già trattato in un volume precedente (cf. Mirisola 2015).

3 Jerzy Grotowski (nato a Rzeszóv, in Polonia, nel 1933) è stato uno dei registi più originali del teatro contemporaneo. *Akropolis*, *Il Principe Costante*, *Apocalypsis cum figuris* sono i suoi spettacoli più noti, tutti realizzati tra il 1959 e il 1969, con la compagnia del Teatr Laboratorium. Negli anni Settanta, raggiunge la notorietà mondiale, grazie principalmente alla raccolta di saggi *Per un teatro povero* (Grotowski 1970), ma la stagione delle rappresentazioni è per lui conclusa fin dal 1969. Da quella data, infatti, porta avanti una sperimentazione teatrale che non prevede la messa in scena. Muore a Pontedera, sede del suo ultimo Laboratorio, il 14 gennaio 1999.

4 Cfr. l'intervista rilasciata nel 1964 a Eugenio Barba – e da quest'ultimo intitolata *Il nuovo testamento del teatro* – in Grotowski 1970, 33-62.

Il discorso cambia se pensiamo a essa come il risultato – o almeno l'obiettivo – di un continuo processo di sottrazione, teso a liberare l'opera e l'artista dal superfluo, da tutto ciò che non sia vivo e pulsante. In questo senso l'ha intesa un teorico della leggerezza come Italo Calvino, il quale – nel 1985 – dedica all'argomento la prima delle cinque *Lezioni Americane*; quella che la critica è unanime nel considerare centrale all'interno del testo, in quanto depositaria della caratteristica più peculiare dello stile calviniano. Del resto, è lo stesso autore a metterci su questa strada fin dalla prima pagina, quando, cercando un denominatore comune alle fasi della sua proteiforme scrittura, si esprime in questi termini:

> La mia operazione è stata il più delle volte una sottrazione di peso; ho cercato di togliere peso ora alle figure umane, ora ai corpi celesti, ora alle città; soprattutto ho cercato di togliere peso alla struttura del racconto e al linguaggio. (Calvino 1988, 5)

Del ruolo privilegiato che l'attività del sottrarre ha sempre ricoperto nella sua vita e nel suo modo di lavorare aveva già parlato dieci anni prima, in un breve saggio dal titolo *La poubelle agréée*, confluito poi nella raccolta postuma *La strada di San Giovanni*. In quella sede, l'atto del buttare la spazzatura diventava la metafora della sua costante tensione verso uno stile essenziale, leggero. Quel «rito purificatorio» lo aiutava a eliminare il superfluo dal suo pensiero e dalle sue parole, lo avvicinava alla loro essenza:

> Se questo è vero, se il buttar via è la prima condizione indispensabile per essere, perché si è ciò che non si butta via, il primo atto fisiologico e mentale è il separare la parte di me che resta e la parte che devo lasciare che discenda in un al di là senza ritorno. (Calvino 1995a, 78)

Andando indietro di un altro decennio, ritroviamo concetti analoghi nelle parole di Grotowski che, in *Per un teatro povero* (il saggio, scritto per una rivista nel 1965, sarà ripubblicato nel 1968, in una raccolta che porta lo stesso titolo), afferma, a più riprese, quanto il suo lavoro sia teso più alla sottrazione che all'aggiunta:

> Non lavoriamo con la proliferazione o l'accumulazione dei segni […]. Piuttosto sottraiamo, cercando la *distillazione* dei segni, eliminando quegli elementi del comportamento «naturale» che oscurano il puro impulso. (Grotowski 2001, 117)

Leggendo questo e gli altri scritti del regista, sembra che il suo bisturi (è lui stesso a usare quest'immagine più di una volta) agisca su almeno tre livelli. In primo luogo, sul testo. Grotowski lavora soltan-

to su quelle opere che, al di là della provenienza e della distanza temporale, sente cariche di energia decostruttiva, capaci di toccare nel profondo l'attore e lo spettatore, e si propone di ripulirle da ogni elemento che non sia il cristallo della sfida (cf. Grotowski 2001, 141-50).

Alla stessa logica obbedisce la sua idea di una recitazione che guarda alla scultura: l'attore deve agire in modo simile allo scultore che, attraverso l'uso consapevole di martello e scalpello, elimina dal blocco di pietra tutto ciò che oscura la forma preesistente (48). Nella pratica teatrale, questo si concretizza nel localizzare il fattore, insito nel corpo e diverso per ogni singolo individuo, che ostacola la libertà espressiva di chi recita e blocca le sue associazioni interiori, impedendogli di conoscersi, di penetrare realmente in se stesso e quindi di «donarsi» in modo totale. È una sorta di peso, che produce una performance confusa, approssimativa e carente di disciplina (Grotowski 1970, 149).

Infine, Grotowski sottrae peso allo spettacolo. A partire almeno dal 1962 – anno in cui scrive la brochure dal titolo *Le possibilità del teatro* – si fa sempre più strada in lui il convincimento che questa forma artistica possa e debba vivere priva di orpelli: metterà quindi al bando le luci, la scenografia, la musica e perfino il testo. Due anni più tardi, in un'intervista rilasciata a Eugenio Barba, descriverà il lavoro del Teatr Laboratorium (iniziato nel 1959 e concluso nel 1969) nei termini di un progressivo evolversi da un teatro ricco di mezzi a uno «ascetico», che si riduce al contatto vivo e immediato tra gli attori e il pubblico (cf. Grotowski 1970, 41). L'allestimento di *Akropolis*, messo in scena per la prima volta nel 1962, rende bene l'idea di come, in particolare nella scelta degli oggetti, il regista tenda alla stilizzazione e all'essenzialità.

Questo 'alleggerimento' dello spettacolo risponde principalmente all'esigenza – avvertita in modo forte da Grotowski, come dal suo consigliere letterario, Ludwik Flaszen – di ricercare la «teatralità»; quell'elemento cioè che differenzia il teatro dalle altre arti e che solo può garantirne la sopravvivenza, mettendolo in grado di fronteggiare forme di spettacolo più popolari quali il cinema e la televisione. Secondo il regista, lo specifico teatrale risiede nel rapporto vivo e diretto tra attore e spettatore (cf. Grotowski 2001, 50-1).

Un simile intento anima Calvino nella redazione delle *Lezioni americane*. Interrogandosi sulla sorte della letteratura nell'era postindustriale, lo scrittore dichiara di non volersi avventurare in previsioni; ma, al tempo stesso, mostra un cauto ottimismo:

> La mia fiducia nel futuro della letteratura consiste nel sapere che ci sono cose che solo la letteratura può dare con i suoi mezzi specifici. Vorrei dunque dedicare queste mie conferenze ad alcuni valori o qualità o specificità della letteratura che mi stanno particolarmente a cuore, cercando di situarle nella prospettiva del nuovo millennio. (Calvino 1988, 1)

Un altro punto di contatto tra il *modus operandi* dei due artisti lo troviamo nell'amore per l'esattezza. A questo argomento è dedicata la terza 'lezione americana', quella in cui Calvino si dichiara membro del partito che non vede nel processo creativo un frutto esclusivo dell'ispirazione, ma il risultato di un processo che comprende anche un disegno rigoroso e una severa disciplina. A tal proposito, cita il passo di *Segni, cifre e lettere*, dove Raymond Queneau sostiene che il poeta classico, nello scrivere la sua tragedia in osservanza a un certo numero di regole conosciute, sia più libero di quello moderno che rifiuta ogni precetto e riversa sulla pagina tutto ciò che gli passa per la testa, senza rendersi conto di essere schiavo di altre regole che ignora (Calvino 1988, 134). Questa 'lezione' è intimamente connessa con la prima, se è vero che, per l'autore, la leggerezza «si associa con la precisione e la determinazione, non con la vaghezza e l'abbandono al caso» (20).

Allo stesso modo, Grotowski vede nella creatività una «*conjunctio oppositorum* tra struttura e spontaneità» (Grotowski 2001, 194). In ogni fase della sua ricerca teatrale, egli ribadisce l'esigenza di una coscienza vigile, che sorvegli costantemente il processo creativo, impedendogli di scivolare nel caos. E, se in un primo momento aveva caldeggiato l'idea della *trance*, ben presto ne avverte i limiti, convincendosi che le improvvisazioni compiute in uno stato estatico sono spesso poco concrete, prive di un qualsiasi ordine e deformi (cf. Grotowski 2001, 238). Da qui, la partitura millimetrica che seguono i suoi spettacoli e la severa disciplina che regna durante le prove: il regista è convinto che l'attore possa superare la pesantezza del corpo solo attraverso una pratica che abbia il rigore del rito. In modo analogo alla scrittura di Calvino, dunque, il teatro di Grotowski usa la precisione come uno strumento al servizio della leggerezza.

Ma le analogie si fermano qui. Uno studio più approfondito potrebbe forse rintracciare altre affinità, puntando, ad esempio, sulla continua lotta con il linguaggio che entrambi intrattengono per avvicinarsi all'esattezza terminologica, oppure sul comune rifiuto del naturalismo, o ancora sul simile uso dei classici come costante punto di riferimento; tale ipotetico studio, tuttavia, faticherebbe non poco a rintracciare delle influenze reciproche,[5] e nessuna acrobazia critica riuscirebbe a nascondere il profondo divario che separa i due approcci artistici. La pulsione iconoclasta che contraddistingue il teatro di Grotowski è infatti lontana da Calvino, almeno quanto la poetica della «visione indiretta» (che lo scrittore, a un certo punto della sua carriera elegge a manifesto del proprio modo di scrivere) lo è dall'o-

5 Sebbene sia plausibile ipotizzare che ognuno dei due conoscesse l'opera dell'altro, negli scritti e nelle interviste di Grotowski che ho esaminato non si parla di Calvino; così come nei *Saggi* di quest'ultimo (1995b) non compare mai il nome del regista polacco.

rizzonte del regista polacco. Lungi dal tentare accostamenti tortuosi e forzati, qui si è soltanto chiesto alla pagina calviniana una formula che aiutasse a definire un'entità astratta come la leggerezza; si sono poi isolati alcuni elementi di tale formula e si è constatato che almeno tre di questi (Sottrazione, Ricerca dello specifico letterario/teatrale, Esattezza) risultano comuni ai due artisti.

Tornando alla domanda iniziale, si può a questo punto azzardare una prima risposta: ammesso che nella sperimentazione di Grotowski sia rintracciabile una ricerca della leggerezza, essa possiede almeno due volti. Uno, definibile in senso lato come 'apollineo', può rientrare senz'altro nell'orbita calviniana; un altro, di segno opposto, guarda invece indietro di un secolo esatto rispetto alle *Lezioni americane*. E cioè al 1885, quando Nietzsche dà alle stampe la prima edizione di *Così parlò Zarathustra*.

2.2.2 Profanazione: il volto dionisiaco della leggerezza

Nel capolavoro nietzschiano, come in altre sue opere, la leggerezza gioca un ruolo di primaria importanza. Zarathustra indica più volte nello spirito di gravità il suo mortale nemico e nell'alleggerimento del mondo l'obiettivo principe del proprio predicare:

> E se il mio Alfa e Omega è che tutte le cose grevi divengano lievi, tutti i corpi danzanti, tutti gli spiriti uccello: e davvero questo è il mio Alfa e Omega! (Nietzsche [1885] 1968, 272)

Questo passo si potrebbe confrontare con quanto scrive Grotowski nel gennaio del 1960, agli inizi della sua carriera:

> Alfa = Omega = *mondo*, sapete, hei!
> Il *mondo è unità* tuttavia, che si balla
> Infinitamente, sapete, dall'elemento al cervelloticare,
> questo vuol dire da Alfa a Omega. Dal far festa al
> dolore anche, sapete. (Grotowski 2001, 37)

Compaiono qui: la danza, l'idea del mondo come unità, dell'*amor fati*, dell'avversione nei confronti del «cervelloticare». Tutti elementi propri del pensiero nietzschiano e che saranno peculiari anche di quello grotowskiano, in ogni sua fase. Nel passo citato, sembra particolarmente degno di nota quel «far festa al dolore», che richiama l'invito di Nietzsche a uccidere con il riso lo spirito di gravità. Il testo è parte di una scritta che veniva calata nel finale del *Caino* di Byron, uno spettacolo in cui agiva in modo esemplare quella che, l'anno successivo, Tadeusz Kudliński definirà «dialettica della derisione e dell'apoteosi» (cit. in Grotowski 1970, 95). In riferimento alla messa in scena

de *Gli Avi*, il critico cita un esempio di questo procedimento, applicato all'archetipo cristico, nella scena in cui il ramo d'abete che dovrebbe costituire un braccio della croce è sostituito da una scopa (derisione), la quale però grava sulle spalle del protagonista, schiacciandolo verso terra, come se fosse realmente uno strumento di tortura (apoteosi). È il momento in cui «l'istrionismo grottesco si compenetra in un martirio tragico e demoniaco» (cit. in Grotowski 1970, 54).

Nel *Caino*, l'archetipo che si vuole colpire è il mito biblico. Grotowski spiega che in questo spettacolo la dialettica della derisione e dell'apoteosi funziona su due piani:

> In primo luogo, come una teologia perversa e sarcastica (ateologia? antiteologia?) che conferisce a Lucifero gli attributi della sapienza e della luce e che rappresenta al contrario Geova come lo spirito delle tenebre; in definitiva Geova e Lucifero si sono dimostrati qualcosa di identico (interprete: Zygmunt Molik); il testo del dramma (l'«ironia byroniana») ha dato le premesse per un tale trattamento, del resto lo stesso Byron difendeva Caino e incolpava Abele. In secondo luogo, l'archetipo biblico è stato sottoposto nello spettacolo alla dialettica di convenzioni teatrali contraddittorie e sorprendenti; lo spettacolo è diventato una serie di convenzioni, quasi una serie di generi. (Grotowski 1970, 57)

Sembra quasi superfluo sottolineare quanto questa impostazione sia affine al pensiero dell'autore dell'*Anticristo*. L'atto blasfemo, l'atto di derisione del sacro è, in entrambi i casi, uno strumento per demolire certe convenzioni e convinzioni, per cercare qualcosa di più profondo, che trascenda i dogmi della religione e della società. Nella visione nietzschiana, la profanazione rappresenta, a un tempo, una rivolta contro la metafisica e contro lo spirito di gravità; dal momento che la prima, in quanto zavorra che impedisce all'uomo di innalzarsi, si identifica pienamente con il secondo:

> Noi ci trasciniamo dietro, obbedienti, sulle spalle incallite e su per le montagne impervie, ciò che ci è stato assegnato. (Nietzsche [1885] 1968, 228)

Finché, «come un fresco vento impetuoso» (242), non giungerà Zarathustra – ovvero colui «sempre pronto e impaziente di volare» (227) – ad alleggerire il destino umano, o almeno, ad annunciare la venuta di chi riuscirà a farlo:

> Colui che un giorno insegnerà il volo agli uomini avrà spostato tutte le pietre di confine; esse tutte voleranno in aria per lui, ed egli darà un nuovo nome alla terra, battezzandola «la leggera». (227)

I passi citati sembrano un chiaro esempio di quello che Gaston Bachelard ha definito «psichismo ascensionale». Confrontando *Così parlò Zarathustra* con le *Poesie* dello stesso autore, il critico francese ha avanzato la tesi che l'elemento privilegiato dal cantore della terra e del fuoco sia, in realtà, l'aria. Dal saggio, emerge un ritratto di Nietzsche come «modello del *poeta verticale*, del *poeta delle cime*, del *poeta ascensionale*» (cf. Bachelard [1943] 1988, 133-71).

L'ascesa, intesa come superamento (laico) dei propri limiti, è l'imperativo categorico che Zarathustra rivolge all'uomo. Questo monito, che può suonare 'superomistico', è in realtà un invito a scoprire la propria natura e ad aderirvi senza riserve, attraverso un sano amore per se stessi e un'autentica, quanto laboriosa, operazione di scavo interiore:

> Ciò che uno ha è, proprio per chi lo ha, molto ben nascosto; e tra tutte le miniere la propria è quella che viene scavata per ultima, e questo è opera dello spirito di gravità. (Nietzsche [1885] 1968, 227)

L'esortazione a trascendere se stessi, unita alla convinzione che sia possibile farlo solo a patto di accettarsi e di sottoporsi a un serio processo di autoanalisi, sembra sia stata frequente anche nelle parole che Grotowski rivolgeva ai suoi attori, così come a chiunque gli chiedesse lumi sul proprio lavoro.[6] Al Teatr Laboratorium – ci informa il suo fondatore, adottando un linguaggio facilmente riconoscibile come nietzschiano – si cercava di restare fedeli alla propria natura e non si compiva atto che non fosse «concreto e corporeo, sincero col corpo e col sangue» (Grotowski 2001, 238). Altrettanta integrità era richiesta al pubblico, che veniva, più o meno esplicitamente, invitato all'introspezione:

> Ci interessa quello spettatore che non si arresta ad uno stadio elementare di integrazione psichica […] colui che subisce un processo evolutivo senza fine, la cui inquietudine non è generica, ma indirizzata verso la ricerca della verità su se stesso e sulla sua missione nella vita. (Grotowski 2001, 49)

A distanza di ventiquattro anni, esponendo le sue idee sulla figura del performer, Grotowski insisterà ancora sull'evoluzione personale e farà un esplicito riferimento alla leggerezza:

6 Nel resoconto dell'incontro, tenutosi nel maggio del 1969, con gli *stagiaires* stranieri che risiedevano al Teatr Laboratorium, si legge: «realmente, *è* possibile superare noi stessi se ci accettiamo». Per altre dichiarazioni di segno simile, cf. Grotowski 1970; 2001; Vacis 2002.

> La domanda-chiave è: qual è il tuo processo? Gli sei fedele oppure lotti contro il tuo processo? […] Si può captare il processo se ciò che si fa è in rapporto a noi stessi, se non si *odia ciò che si fa*. Il processo è legato all'essenza e, virtualmente, conduce al *corpo dell'essenza* […] Quando ci adattiamo al processo, il corpo diventa non-resistente, quasi trasparente. Tutto è leggero, tutto è evidente. (Grotowski 1988, 19)

Siamo alla fine degli anni Ottanta; le *Lezioni americane* sono appena state pubblicate, *L'insostenibile leggerezza dell'essere* di Milan Kundera fa parlare molto di sé e, sempre più spesso, Grotowski si esprime in termini di dicotomia leggerezza-peso:

> Ne L'arte come veicolo l'impatto sull'attuante è il risultato. Ma questo risultato non è il contenuto; il contenuto sta nel passaggio dal pesante al sottile. (Grotowski 2001, 268)

Come metafora di questo processo, il regista adotta la visione che, nel racconto biblico, Giacobbe ebbe di una scala ritta in terra, dalla quale salivano e scendevano degli angeli (o delle «forze»):

> Quando parlo […] de L'arte come veicolo mi riferisco alla verticalità; possiamo vedere questa verticalità in categorie energetiche: energie pesanti ma organiche (legate alla forza della vita, agli istinti, alla sensualità) e altre energie, più sottili. Poiché non si tratta semplicemente di cambiare di livello, ma di portare il grossolano al sottile e di condurre il sottile verso una realtà più ordinaria, legata alla «densità» del corpo. (269)

Il discorso su questa fase della ricerca grotowskiana, nonché sui significati che si possono estrapolare dall'immagine della scala di Giacobbe, è abbastanza complesso (molto si potrebbe dire, ad esempio, sul ruolo complementare e paritetico che, in questa metafora, svolgono il momento della discesa e quello della salita); qui ci si è limitati a rilevare la presenza di alcuni elementi che rimandano al concetto, in parte già analizzato, di leggerezza secondo Nietzsche: elevazione, scavo interiore, superamento di se stessi e, soprattutto, richiamo al corpo. Il filosofo tedesco, infatti, non concepisce alcun alleggerimento e alcun innalzamento che si compia in contrasto con la corporeità; anzi, proprio nella sintesi tra la tensione verso il 'volo' e l'elogio della materia risiede uno dei tratti più originali e vitali del suo pensiero.

Nella dottrina di Zarathustra, tutto parte dalla dimensione corporea ed è a essa riconducibile. Non più prigione o tomba dell'uomo, essa diventa il suo vero se stesso e, in quanto generatrice della forza creativa, l'origine di ogni forma di conoscenza. Il corpo as-

surge così al ruolo di «grande ragione, una pluralità con un solo senso, una guerra e una pace, un gregge e un pastore» (Nietzsche [1885] 1968, 32); alla «coscienza» non resta che riconoscersi come la parte più incompiuta e depotenziata di questo meraviglioso e ricchissimo testo:

> Strumento del tuo corpo è anche la tua piccola ragione, fratello, che tu chiami «spirito», un piccolo strumento e un giocattolo della tua grande ragione. (32)

In termini non molto differenti si esprime Grotowski quando parla di «corpo-memoria», aggiungendo che esso si può anche definire «corpo-vita», in quanto la sua funzione va al di là del ricordare: «il corpo non ha memoria, esso è memoria», non è un semplice serbatoio di ricordi, ma qualcosa che possiede delle proprie intuizioni e che determina come agire in relazione a certe esperienze (Grotowski 2001, 196). Ancora più nietzschiana suona la seguente affermazione: «quando dico *corpo*, dico *vita*, dico *io stesso*, *tu*, *tu intero*» (Nietzsche [1885] 1968, 233). La stessa ricerca della conoscenza è concepita, in linea con il pensiero gnostico, come un atto psicofisico e il seme della creatività dell'attore è individuato nel superamento della divisione tra mente e corpo, nella fiducia che va accordata a quest'ultimo e che fa tutt'uno con quella in se stessi (cf. Grotowski 2001, 199).

Grotowski pensa che gli esercizi fisici siano importanti per riprendere contatto con il corpo-memoria, ma che non vadano confusi con il momento realmente creativo della recitazione. Per lavorare con il corpo, indica due possibili approcci. Il primo consiste nel domarlo, correndo però il rischio di ridurlo a una marionetta al servizio della testa, o quello di sviluppare una qualità muscolare eccessiva che leghi i movimenti (pesantezza). Il secondo si risolve in una sfida lanciata al corpo, a cui vengono imposti compiti in apparenza impossibili, affinché diventi un «canale aperto alle energie», il luogo d'incontro tra il rigore degli elementi e il flusso della vita:

> Il corpo allora non si sente come un animale domato o domestico, ma piuttosto come l'animale selvaggio e degno. La gazzella inseguita da una tigre corre con una leggerezza, un'armonia di movimenti incredibile. Se la si guarda al rallentatore in un documentario questa corsa della gazzella e della tigre dà un'immagine della vita piena e paradossalmente gioiosa. (272)

Il passo può essere letto insieme a quello del *Performer* dove si afferma che «non c'è vera classe se non in rapporto a un vero pericolo» (Grotowski 1988, 18) e a queste parole di Zarathustra: «l'aria sottile e pura, il pericolo vicino e lo spirito colmo di allegra malvagità:

queste cose stanno bene insieme».[7] Il comune denominatore sta evidentemente nell'equazione leggerezza-pericolo, ma occorre fare un ulteriore passaggio ed estendere il concetto di 'rischio' a quello più ampio di 'azione'.

L'agire rappresenta un connotato fondamentale, forse il più peculiare, dell'uomo nietzschiano e, al contempo, di colui che – nella visione di Grotowski – ambisce a conquistare il sapere. Simile al Don Giovanni descritto proprio da Nietzsche, egli deve essere un ribelle che non si perde nell'astrattezza delle idee e delle teorie, ma semplicemente agisce, perché sa che «la conoscenza è questione di fare» (Grotowski 1988, 17).

Già nel 1968, nel saggio *Teatro e rituale*, il regista polacco pensa a un «atto totale», che descrive in termini di rigenerazione e superamento dello stato d'incompletezza; un momento in cui svanisce la divisione tra pensiero e sentimento, tra conscio e inconscio, tra individuale e collettivo (cf. Grotowski 2001, 150). È un'idea che ricorda molto l'«impulso all'unità, un andare al di là della persona, del quotidiano, della società, della realtà» (Penzo 1999, 100), quell'estatica affermazione del carattere totale della vita, insomma, che Nietzsche identificava con lo spirito dionisiaco.

Va però notato che, se il filosofo fa spesso riferimento alla libera esplosione degli istinti, che travolge ogni ordine logico, Grotowski, nel definire l'atto «un fenomeno che trae origine dalla terra, dai sensi, dall'istinto», aggiunge che questo deve essere, al tempo stesso, «illuminato, cosciente, controllato» (Grotowski 2001, 151). Tra i due modi di intendere l'azione vi è dunque una sensibile differenza. La distanza si riduce, tuttavia, se ricordiamo che, nella *Nascita della tragedia*, il dionisiaco viene interpretato come coesistenza di assennatezza ed ebbrezza (cf. Nietzsche [1872] 1977); resta comunque il fatto che, rispetto a Grotowski, Nietzsche mostra una maggiore apertura nei confronti del Caos.

Preso atto di questa diversità, appare comunque evidente che i punti di contatto siano prevalenti e che si possa ragionevolmente includere Jerzy Grotowski (figura non poco zarathustriana) tra i nemici giurati dello spirito di gravità.

Infine, una considerazione che riguarda più da vicino la pratica teatrale. Osservando la recitazione di Ryszard Cieślak nel *Principe Costante*, o mettendo a confronto i suoi movimenti durante gli esercizi con quelli di attori formatisi a una scuola più tradizionale, notando cioè come l'azione nasca in lui da un impulso all'interno del corpo e si irradi poi alle mani e ai piedi, dando un'idea di scioltezza tutt'altro che artificiale, come non pensare al motto che, meglio di ogni altro,

7 Tra i tanti possibili esempi di elogio dell'azione, leggiamo: «Sia il *vostro* Sé nell'azione come la madre nel figlio: questo sia per me la vostra parola nella virtù» (Nietzsche [1885] 1968, 40).

esprime l'idea nietzschiana di leggerezza: «bisogna avere ancora un caos dentro di sé per generare una stella danzante»?

2.2.3 Fuori dall'alveo wagneriano?

Dalle caratteristiche fin qui viste del teatro di Grotowski, emerge con immediata evidenza la sua incommensurabile distanza da quello wagneriano. Si pensi al culto della sottrazione, alla ricerca diuturna della leggerezza, ai fondamenti stessi del *Teatro povero*; e poi, alla sontuosità di opere come la tetralogia dell'*Anello del Nibelungo*, all'intensità romantica del *Tristano e Isotta* o all'ambiziosa realizzazione del *Festspielhaus* di Bayreuth: difficile immaginare poetiche meno affini tra loro.

Eppure, a dispetto delle tante differenze, sembra di poter scorgere più di una analogia tra la teorizzazione (la resa scenica, come già si è accennato, spesso è tutt'altra cosa) wagneriana dell'opera totale e quella grotowskiana dell'atto totale. Senza la pretesa di addentrarsi in complesse e spinose questioni di semiotica teatrale, si vorrebbe qui proporre qualche spunto di riflessione che, se promettente, potrebbe trovare in altra sede occasioni di sviluppo.

In primo luogo, appare comune l'intento di fare del palcoscenico il luogo deputato a una profonda trasformazione spirituale del singolo individuo e della società nel suo complesso.

In secondo luogo, sembra che le differenti e, in un certo senso, opposte idee sulla recitazione convergano nella visione dell'attore ('poeta', secondo l'uno; 'sciamano', secondo l'altro) come epicentro del processo rivoluzionario che promana dalla scena, come elemento di vera sintesi della Totalità.

In terzo luogo, si potrebbe osservare che la sovrabbondanza dei codici e dei linguaggi che caratterizza l'opera wagneriana non sia del tutto assente da quella di Grotowski. Al contrario, si direbbe che il regista polacco giunga alle sue estreme ed espressionistiche sintesi proprio a partire da una sorta di caos primordiale in cui i più diversi codici si fondono e confondono continuamente.

Ma ciò che più avvicina i due artisti è il ricorso al Mito come struttura fondante delle loro opere. A grandi linee, si potrebbe dire che Wagner si presenta come un costruttore di miti, laddove Grotowski appare più un distruttore dei miti stessi. Ma la distruzione di un mito non è forse la condizione necessaria per la sua rinascita sotto altra forma?

A un livello più subliminale, la vocazione mitopoietica che accomuna Wagner e Grotowski poggia su un immaginario archetipico che, in modi diversi, entrambi hanno a lungo frequentato, alimentato, studiato e sfidato. Del resto, ogni genuina aspirazione alla totalità richiama inevitabilmente la dimensione ipotetica dell'inconscio collettivo e quelle immagini primordiali, universali ed eterne che sono gli archetipi, come abbiamo già avuto modo di vedere.

Provando a fare una sintesi degli esempi visti in questa veloce panoramica, si può dire che un'opera d'arte per essere considerata 'totale' debba almeno:

1. contenere una pluralità di codici, linguaggi e forme di espressione che non siano semplicemente giustapposti, ma fusi in una sintesi originale e creativa;
2. tenersi a distanza dalle mode del momento, o almeno riuscire a superarle e a trascenderle;
3. saper cogliere l'essenza del proprio tempo, pur restando 'inattuale', e trasmetterla agli uomini del proprio tempo, per avviare un'opera di trasformazione dell'individuo e anche di rinnovamento sociale;
4. mantenere un dialogo costante con l'inconscio collettivo, e quindi esprimersi nel linguaggio universale degli archetipi;
5. tendere a quella leggerezza che sola può farsi veicolo della totalità.